

## Rendre le mal visible ?

Les symptômes des femmes et des hommes malades à l'épreuve de la  
représentation dans la peinture néerlandaise et flamande du XVII<sup>e</sup> siècle

Laura Pennanec'h

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/lcc/2696>

DOI : 10.4000/lcc.2696

ISSN : 2430-4247

### Éditeur

Université Aix-Marseille (AMU)

### Référence électronique

Laura Pennanec'h, « Rendre le mal visible ? », *Les chantiers de la création* [En ligne], 12 | 2020, mis en  
ligne le 01 avril 2020, consulté le 27 avril 2020. URL : <http://journals.openedition.org/lcc/2696> ; DOI :  
<https://doi.org/10.4000/lcc.2696>

---

Ce document a été généré automatiquement le 27 avril 2020.

Tous droits réservés

---

# Rendre le mal visible ?

Les symptômes des femmes et des hommes malades à l'épreuve de la représentation dans la peinture néerlandaise et flamande du XVII<sup>e</sup> siècle

Laura Pennanec'h

---

## Introduction

- 1 Dans le diptyque *Les Pestiférés* probablement exécuté par un suiveur de Pierre Paul Rubens au cours du XVII<sup>e</sup> siècle<sup>1</sup>, les symptômes de la maladie sont discrets : une tache légèrement violacée sur une cuisse laisse deviner la présence d'un bubon tandis que la gestuelle adoptée par l'homme désignant son torse du doigt et celui levant son bras dans un appel muet constituent des codes iconographiques récurrents pour suggérer l'existence d'abcès<sup>2</sup>. Ces manières de prouver la présence de la maladie répondent à un besoin de visibilité consistant à montrer – voire à démontrer – le caractère pathologique de cette scène et des corps qui y figurent. Bien qu'ils aient la préférence des peintres en raison de leur nature spectaculaire, les bubons ne sont cependant pas l'unique manière d'attester de la présence de la peste : la couleur de la peau (pâle ou grisâtre) ainsi que la fatigue apparente des corps occupent également une place dans ces représentations<sup>3</sup>, parmi lesquelles *La Peste d'Asdod* de Nicolas Poussin est un cas exemplaire<sup>4</sup>.
- 2 Or, on remarque dans les tableaux précédemment cités que les bubons n'apparaissent que sur les corps des hommes tandis que la fatigue et la pâleur, elles, touchent indifféremment hommes et femmes. Si la maladie ne semble aucunement épargner ces dernières, son symptôme le plus récurrent – à savoir les bubons – ne marque pas leur corps. Cette absence d'abcès au profit de symptômes plus discrets est surprenante dans la mesure où l'omniprésence de la peste bubonique en peinture au contraire de la peste pulmonaire tient justement au caractère visible et pour ainsi dire pittoresque de ses manifestations. S'il s'agit donc de rendre le mal visible, pourquoi adopter des régimes de visibilité différents dans une même scène et pour une même maladie ? La différence observée ici entre des corps féminins et des corps masculins pourrait relever d'un

hasard isolé et insignifiant, comme d'un choix pictural répondant à une certaine manière de concevoir les corps et leur rapport à la maladie selon leur genre.

- 3 Cette hypothèse, selon laquelle le traitement des corps malades en peinture au XVII<sup>e</sup> siècle dépendrait en partie d'enjeux genrés, se fonde d'une part sur un corpus de textes médicaux et picturaux dans lesquels le sexe des individus est mobilisé comme un critère d'analyse et d'autre part, sur un corpus de peintures néerlandaises et flamandes qui mettent en scène des corps dont la réaction face aux maladies varie entre les femmes et les hommes. Cette iconographie est en effet prolifique en images médicales riches en représentations individuelles d'hommes et de femmes malades. En outre, la peinture du nord de l'Europe favorise les représentations faisant intervenir des médecins et donne ainsi à voir une pratique médicale dans laquelle signes et symptômes jouent un rôle crucial.
- 4 Les différences observées entre les genres, sans être systématiques, n'en demeurent pas moins représentatives d'une certaine tendance des peintres à figurer un corps féminin malade d'une certaine manière et un corps masculin malade d'une autre. Au-delà des distinctions d'ordre anatomique, ce sont celles concernant les postures, la gestuelle, l'expression des émotions, la nature des symptômes, leur visibilité qui m'intéressent et que je me propose d'étudier en mobilisant le genre comme catégorie d'analyse historique<sup>5</sup>.
- 5 Ici, il sera principalement question des symptômes, en tant que signes sensibles de la pathologie permettant de lire les corps, et ce aussi bien pour les médecins que pour les peintres, les premiers les utilisant comme support d'une sémiologie médicale<sup>6</sup>, les seconds comme des motifs iconographiques<sup>7</sup> permettant de rendre visible la maladie aux yeux des spectateurs. Or, si d'un côté les symptômes rendent le mal visible, le genre des malades vient éprouver cette visibilité en étant soit un critère discriminant d'un point de vue médical (les hommes et les femmes ne sont pas sujets aux mêmes maladies et ne seraient pas malades de la même manière), soit d'un point de vue pictural (la bienséance indique une certaine façon de représenter les femmes et les hommes).
- 6 Dans un premier temps, je m'intéresserai à la manière dont la médecine et la peinture différencient les corps des femmes et des hommes sur la base de leur anatomie, de leur tempérament mais aussi des valeurs qui sont associées à chaque genre. Ensuite, je dresserai une typologie des symptômes en peinture en voyant de quelle manière ils sont situés sur les corps, quelles similitudes ou différences apparaissent selon le genre et en interrogeant les liens entre leur représentation et leur description dans des textes de médecine, de chirurgie et d'obstétrique.

## Entre vraisemblance et convenance, des corps genrés à l'épreuve de la maladie

### Identifier la maladie : signes et symptômes

- 7 Face au diptyque des *Pestiférés*, l'adéquation du titre à la scène s'est fondée sur l'identification de la maladie et, plus précisément, de ses symptômes visibles : bubons, pâleur, corps languissants. Or, la définition même du mot « symptôme » doit être précisée dans la mesure où la terminologie médicale actuelle et celle du XVII<sup>e</sup> siècle n'emploient pas ce terme tout à fait de la même manière. Aujourd'hui, les symptômes sont associés au ressenti propre du malade tandis que le praticien, de son côté, ordonne

le discours du patient en se fondant d'une part sur l'observation de signes pathologiques et d'autre part sur ses connaissances médicales. À la subjectivité du malade répondrait l'objectivité du médecin. Cependant, cette distinction n'est pas opérante pour la séméiologie médicale du XVII<sup>e</sup> siècle qui, en plaçant sur le même plan les ressentis du malade et les observations du médecin, n'opère pas de distinction stricte entre les symptômes (propres au malade) et les signes pathologiques (compréhensibles uniquement par le médecin). Au contraire les symptômes sont, dans la pensée médicale de l'Europe moderne, une certaine catégorie de signes aptes à déterminer la nature d'une maladie, signes que le médecin comme le patient peuvent appréhender avec la même objectivité<sup>8</sup>.

- 8 Ainsi, en 1690, Antoine Furetière définissait le mot « symptôme » comme un « Signe, accident, ou revolution qui arrive dans une maladie, par où on peut juger de sa nature, de sa qualité, & de son evenement » (Furetière f. Qqq<sub>2</sub>). Le « *symptom* » néerlandais partage une définition similaire depuis le XVI<sup>e</sup> siècle : « Phénomène par lequel une maladie peut être identifiée, reconnue<sup>9</sup> ». Le mot « signe », quant à lui, recevait la définition suivante chez Furetière : « En Medecine, on appelle *symptomes*, les *signes* qui font connaître la qualité, la durée d'une maladie ; des *signes* diagnostiques & prognostiques » (f. Hhh<sub>3</sub> verso). Or, en tant qu'art « où la dimension sensible de la représentation se donne dans la forme du visible » (Lichtenstein 11), la peinture se doit de traduire visuellement les symptômes les plus éloquentes de la maladie, ceux qui permettront au spectateur de l'identifier et de la reconnaître.

## L'échelle des tempéraments

- 9 La lecture des textes médicaux et chirurgicaux publiés entre la fin du XVI<sup>e</sup> siècle et le début du XVIII<sup>e</sup> siècle ne permet pas d'affirmer que les praticiens trouvaient ou pensaient trouver des symptômes différents d'une même maladie entre une femme et un homme malades. Néanmoins, l'incidence du sexe d'un individu sur sa santé pouvait se manifester à d'autres niveaux, par exemple en favorisant une prédisposition à certaines maladies ou encore en conditionnant le type de traitement qu'un praticien pouvait suggérer. Au milieu du XVI<sup>e</sup> siècle, Ambroise Paré classait ainsi le sexe parmi les « annexes » des « choses naturelles », par opposition aux choses « contre nature » – à savoir les « maladies & autres affections » (Paré 3). Il était, au même titre que « L'age [...] La couleur [...]. L'art & maniere de vivre » (3) à considérer afin de juger des causes du mal et du processus thérapeutique à mettre en place. Au début du siècle suivant, dans son *Traité de la peste*, César Morin notait quant à lui la prédisposition que l'âge et le sexe pouvaient donner pour cette maladie : « Galien nous a laissé par escrit, que les femmes & enfans, à cause de leur humide molle & delicate nature estoient plus subjects à la Peste que d'autres personnes » (Morin 27).
- 10 L'humidité évoquée par Morin l'est en référence à l'humorisme hippocratique qui, au même titre que la médecine galénique, irrigue encore la pensée médicale européenne au début du XVII<sup>e</sup> siècle. La théorie des humeurs se fonde sur l'idée que ces quatre dernières (le sang, la pituite, la bile noire et la bile jaune) détermineraient pour chaque individu un tempérament particulier. À chaque humeur correspondrait un duo de qualités (chaud, froid, sec ou humide), faisant ainsi du corps masculin un corps plutôt chaud et sec tandis que le corps féminin serait plutôt froid et humide. La nuance est de mise : la virilité sèche<sup>10</sup> de même que la féminité humide ne sont pas tant des réalités

que des types, délimitant une échelle où la féminité comme la virilité se définiraient par degrés<sup>11</sup>. Ainsi, les relations entre les sexes construites par la médecine humorale hippocratique selon une série de couples binaires (homme/femme, chaud/froid, sec/humide ou encore haut/bas et droite/gauche<sup>12</sup>) servent de repères pour les praticiens sans pour autant constituer un schéma d'une rigidité absolue.

- 11 Néanmoins, cette fluidité entre les genres est en partie remise en cause par la physiologie humorale galénique qui, par rapport à l'hippocratisme « introduit [...] un régime plus strict de localisations, en laissant peu d'espace pour l'interprétation, et fixe les organes où les différentes humeurs exercent leurs effets » (Mandressi 164). Cette conception beaucoup plus rigoureuse du corps se traduit notamment par une manière de penser les corps féminins et masculins en miroir, les organes génitaux du premier étant à la fois identiques et inversés par rapport à ceux du second, et par une attribution plus systématique d'humeurs et de qualités à un sexe plutôt qu'à un autre. Selon Galien, « La femelle est plus imparfaite que le mâle, pour une & principale raison, à savoir pource qu'elle est plus froide : car aux animaux la chaleur a plus d'effect & d'actuosité : & la froideur moins » (Galien 833). Ici, l'opposition entre homme et femme sur la base de leur tempérament se double d'une opposition entre perfection et imperfection. En effet, si ce modèle galénique de la réversibilité des organes génitaux – qui par conséquent ne définit le corps féminin que par rapport au corps masculin – est dès le début du XVII<sup>e</sup> siècle remis en cause par des médecins comme Jean Riolan et André du Laurens en France<sup>13</sup>, et Johan van Beverwijck en Hollande<sup>14</sup>, il ne disparaît pas en totalité pour autant ni n'évacue l'idée que le corps et l'esprit masculin seraient plus parfaits que ceux de la femme.

### « à chacun le caractère qui lui convient », ou de la bonne représentation selon le genre

- 12 La théorie picturale de son côté porte à la fois sur une anatomie qui devrait être différente selon les sexes et les âges, et à la fois sur une forme de convenance dans la représentation qui interdirait aux peintres de figurer de la même manière une femme et un homme. Ce sont donc plusieurs niveaux de compréhension qui s'entrelacent : vraisemblance de la maladie et du corps représenté par rapport à son genre d'un côté, et bienséance de la représentation pathologique tout comme de l'individu par rapport aux mœurs de l'autre. Si les conseils anatomiques pour dessiner un corps d'homme et un corps de femme sont essentiellement d'ordre formel, cela n'empêche pas de trouver au gré des pages consacrées à ce sujet, des commentaires d'ordre moral justifiant l'emploi de certaines formes pour une anatomie masculine ou féminine. Ainsi, à la toute fin du XIV<sup>e</sup> siècle, Cennino Cennini écrivait à propos des « Mesures que doit avoir le corps humain parfaitement proportionné » : « Celles de la femme je n'en parlerai pas, elle n'a aucune mesure parfaite » (Cennini 82).
- 13 Deux siècles plus tard, le champ lexical de la perfection – déjà remarqué dans le vocabulaire médical précédemment cité – réapparaît dans la *Théorie de la figure humaine*, attribuée à Rubens : « Les éléments de la figure humaine sont différents dans l'homme et dans la femme en ce que dans l'homme tous les éléments tendent à la perfection, comme le cube ou le triangle équilatéral ; dans la femme, au contraire, tout se trouve plus faible et plus petit » (89). Enfin, les propos d'Antoine Coypel prononcés à la fin du siècle au cours d'une conférence à l'Académie offrent un exemple synthétique

aussi bien des liens entre anatomie sexuée et valeur morale que de ceux entre vraisemblance et convenance :

Le style le plus bas doit avoir sa noblesse. Cependant, ne quittez jamais le vraisemblable pour vouloir courir après l'extraordinaire et le grand. Donnez à chacun le caractère qui lui convient, soit par les expressions, ou la physionomie, ou les gestes particuliers. Les actions des femmes doivent avoir un tour plus gracieux que celles des hommes. (285)

- 14 Ces différentes prescriptions valent, par défaut, pour un corps sain mais on peut avancer l'hypothèse selon laquelle si un corps de femme et un corps d'homme sains ne sont pas dépeints de la même manière, la distinction demeurera dans un cadre pathologique. Toutefois, la maladie n'est que rarement évoquée dans les écrits sur la peinture : lorsque c'est le cas, cela peut se faire au détour d'un commentaire sur la couleur de la peau ou sur la posture adoptée par l'individu représenté. En revanche, on ne trouve aucune trace de recommandation au sujet d'une pathologie spécifique qui pourrait servir de point de comparaison avec les descriptions de cette même maladie et de ses symptômes dans un texte médical.
- 15 Les évocations de la maladie peuvent se retrouver sous des allusions plus générales à la laideur, comme le fait Alberti lorsqu'il évoque la nécessité de dissimuler « les parties obscènes et peu gracieuses » (56) puis, en prenant comme exemple la tête prétendument « fort longue et difforme » de Périclès que les artistes cachaient sous un casque, son souhait que « cette modestie et cette décence soient observées dans l'histoire tout entière, et qu'à cet effet les laideurs soient omises ou corrigées » (56). Deux siècles plus tard, Rubens considère que la maladie peut se déceler dans la posture – « L'homme est dans une attitude douteuse lorsqu'il porte sur les deux pieds : c'est la posture ordinaire des personnes languissantes de maladie » (68) – tandis que Gérard de Lairese, dans son *Grand livre des peintres*, met l'accent sur la carnation.
- 16 Or, si pour ce dernier chaque individu a une teinte de peau particulière, des types peuvent être déterminés entre un enfant, un homme et une femme et entre trois états du corps : l'état de santé, l'état de maladie et celui suivant la mort. Ce faisant, il note : « Dans l'état de santé le coloris [...] de l'homme est vif & animé, & celui de la femme blanc & tendre » (96) et « Dans l'état de maladie le coloris [...] de l'homme est d'un blanc fauve ou plombé, & celui de la femme est d'un blanc pâle, c'est-à-dire d'un blanc de lait, ou d'un blanc jaunâtre » (97). Si la terminologie médicale telle que « symptôme » ou « signe » n'est pas explicitement mobilisée, il est possible de considérer ces éléments (la posture, la couleur de peau) comme faisant partie d'une symptomatologie pouvant être appliquée à la peinture. En ce sens et partant de ces premiers éléments, il s'agira dans un second temps de dresser une typologie des symptômes mobilisés par les peintres flamands et néerlandais dans leurs tableaux en interrogeant la place du genre dans ces choix picturaux.

## De la tête aux pieds : une cartographie symptomatique des corps malades en peinture

### Diviser pour mieux regarder

- 17 Si l'historien Andrew Wear insistait, pour l'époque moderne, sur l'absence de distinction définitive entre d'une part les symptômes, qui seraient de l'ordre du

ressenti propre au malade et d'autre part les signes, identifiables par l'œil expert du médecin, il reconnaissait également que ce regard médical et ses observations sur le corps malade ne pouvaient se départir d'une propension à créer « une vision localisée et segmentée du patient<sup>15</sup> » (128). Ce régime de localisation, où à un symptôme est associée une partie corporelle elle-même liée à la présence et à l'action d'une humeur, participe simultanément d'un certain régime de visibilité lequel, par ce « morcellement des corps » (Bayle 33), contribue à catégoriser ces derniers<sup>16</sup>.

- 18 Or, un processus similaire est décelable dans le regard que les peintres portent sur le corps malade à la même époque. Si dans certains cas l'ensemble du corps semble accuser le poids de la maladie, la plupart des représentations mettent l'accent sur des parties bien précises, porteuses de symptômes spécifiques et, surtout, rattachées à un sexe plutôt qu'un autre. La typologie obtenue pour l'iconographie pathologique flamande et néerlandaise du XVII<sup>e</sup> siècle permet ainsi de rendre compte d'une asymétrie entre les genres qui parfois peut se justifier s'il s'agit d'une maladie gynécologique<sup>17</sup>, mais qui souvent ne peut se comprendre qu'à l'aune de textes médicaux, chirurgicaux et picturaux qui différencient hommes et femmes sur la base d'une axiologie anatomique.
- 19 Les hommes comme les femmes malades dans la peinture néerlandaise et flamande du XVII<sup>e</sup> siècle souffrent de bien peu de maux en comparaison des diverses affections dont souffraient leurs contemporains dans la réalité. Pour les femmes, un thème revient constamment : celui de la visite du médecin que de nombreux titres assimilent au mal d'amour et que des études récentes rattachent également à l'utérus vagabond (ou *furor uterinus*) ou encore à une grossesse<sup>18</sup>. Le cœur et la matrice seraient ainsi les principaux sièges des souffrances féminines. Parallèlement, les hommes souffriraient de maux bien différents : on les voit se faire arracher les dents chez les *fijnschilders* de Leyde comme chez les Caravagistes d'Utrecht, se faire retirer une pierre dite « de folie » du crâne<sup>19</sup> ou encore subir une opération du pied chez le flamand David Teniers. Si la nature des maux et leurs manifestations semblent plus diverses sur les corps masculins, elles n'en demeurent pas moins stéréotypées et très souvent dévalorisantes. Cette dévalorisation nette du corps masculin malade se fait par l'intermédiaire de symptômes dont la localisation (le front, la bouche), la nature (prétendue folie, maux de dents) et la visibilité (immédiate) les situent à l'opposé de ceux mobilisés sur les corps féminins.

## La virilité en question

- 20 On rencontre ici un point d'achoppement par rapport à un discours pictural comme médical qui verraient dans l'anatomie masculine et le tempérament viril une forme de perfection. Ainsi, dans la lignée de *La cure de la folie* de Jérôme Bosch, peinte entre 1494 et 1516<sup>20</sup>, des peintres comme Jan Steen représentent des hommes grimaçant et se débattant tandis qu'un homme (parfois une femme<sup>21</sup>) retire une pierre de leur crâne à l'aide d'une pince. Les arrachages de dents témoignent eux aussi d'une mise en scène grotesque de la souffrance, alors que les spectateurs et spectatrices regardent la scène d'un air amusé et moqueur. Spectaculaires, ces représentations exposent la souffrance à travers des motifs partagés : la bouche grand ouverte, les yeux écarquillés, les membres tendus dans une volonté d'échapper à la pince du praticien que la mise en scène et le titre du tableau assimilent souvent à un charlatan.

- 21 Or, la consultation de quelques traités chirurgicaux sur les maux et les soins des dents laissent entendre deux choses : d'une part, que l'arrachage de dents est regardé avec méfiance par les auteurs de ces textes<sup>22</sup> qui recommandent, dans le cas où toute thérapeutique aurait échoué, de ne pas sacrifier à « ces charlatans qui ne font que séduire le monde » (Hémard 73) et d'autre part, qu'hommes et femmes ne sont pas considérés différemment face à ce mal qui frappe sans distinction de genre. Si les peintres semblent se conformer à l'avis des chirurgiens quant au peu de considération à accorder à un arracheur de dents, leur choix de représenter des hommes victimes de ces charlatans et non des femmes est surprenant et ne reflète ni la réalité pathologique, ni celle des propos tenus par les praticiens.
- 22 Nadeije Laneyrie-Dagen notait le faible nombre de représentations, pathologiques ou non, de femmes « à la bouche grande ouverte » (393) et avançait par ailleurs le rôle non-négligeable de la condition sociale de l'individu figuré : « la caractérisation du mâle adulte de basse extraction se fait en soulignant la part de l'organicité » (393). On constate, en effet, que les hommes de ces tableaux apparaissent tous comme des paysans ou des journaliers, par contraste avec les femmes visitées par un médecin qui leurs sont contemporaines. Cette organicité dans le corpus rassemblé devient ainsi caractéristique d'une virilité certes, mais d'une virilité qui n'est pas celle, modèle, défendue par les médecins comme par les peintres. Celle-ci demeure en toile de fond sans pour autant être constamment mobilisée dans les tableaux, montrant à nouveau l'absence de systématisme dans les représentations.

## Le cœur et la matrice, sources de sens

- 23 Pour autant, une différence fondamentale par rapport aux peintures de femmes malades transparait : si la souffrance des hommes victimes d'un arracheur de dents ou d'un lithotomiste est moquée, ce n'est pas en raison de leur genre. Leur virilité et les valeurs<sup>23</sup> qui lui sont attachées ne sont pas moquées pour leur nature mais bien pour leur absence, contrairement aux femmes qui elles, se voient attribuer des maux imputables à leur matrice, elle-même considérée responsable de leur santé fragile et de leur imperfection par rapport aux hommes.
- 24 Selon une tradition remontant au *Timée* de Platon (91-92b), cet organe spécifiquement féminin concentre bon nombre de préoccupations : on pense qu'il peut se déplacer dans le corps de son occupante, provoquant palpitations, difficultés respiratoires et malaises en tous genres<sup>24</sup>. La matrice serait à la fois la manifestation de sa perfection – la femme ne s'accomplirait réellement que dans la génération<sup>25</sup> – et de sa déficience – l'instabilité de cet organe la rendrait plus valétudinaire que l'homme en lui causant des « maux étranges & quasi insupportables » (Liébault 5). Parmi ceux-ci, l'utérus vagabond aussi connu sous le nom de « *furor uterinus* » est particulièrement évoqué parmi les maladies pouvant affecter les jeunes filles<sup>26</sup>.
- 25 En cas de *furor uterinus*, dont une des causes serait cette « mélancolie érotique » dont parle Jacques Ferrand en 1610<sup>27</sup>, le pouls est la source de symptômes privilégiée de ce désordre intérieur : tantôt rapide, tantôt lent, sa soudaine faiblesse serait le signe d'un évanouissement imminent<sup>28</sup>. Cette pulsation qu'on pense être « intimement liée aux facultés vitales et animales<sup>29</sup> » (Maclean 283) en fait un élément de diagnostic privilégié par les médecins et l'objet d'une mise en scène très parlante visuellement pour les peintres, à la manière de Frans van Mieris l'Ancien qui insiste sur la gestuelle du



médecin, qui d'une main prend le pouls de la malade et de l'autre désigne sa propre tête dans un geste réflexif de connaisseur<sup>30</sup>.

- 26 On peut alors constater que la place donnée aux symptômes diffère selon le genre du malade. Ainsi, les représentations d'hommes mettent en scène une action chirurgicale liant geste opératoire et symptôme du malade : l'incision du crâne pour un mal qu'on pense situé dans le cerveau, l'arrachage d'une dent qui signifie immédiatement la localisation des symptômes ayant conduit à cette opération. Les signes de la maladie sont donc à la fois visibles et immédiats dans leur rapport à la souffrance et au geste soignant. *A contrario*, les représentations de femmes montrent un médecin (et non un chirurgien) en train de mener une approche sémiologique de la maladie à travers la mesure du pouls, l'observation des urines mais aussi la discussion (souvent présentée sous un jour comique) avec des proches de la malade. L'étude symptomatique que les peintres figurent correspond en tous points aux « trois lieux ou sources de signes » évoqués par I. Maclean (284), relatifs « au patient, son ou ses domestiques [...] et le médecin lui-même<sup>31</sup> » (284).
- 27 La *Visite du médecin* peinte par Jan Steen entre 1658 et 1662 et conservée à la Apsley House de Londres illustre bien ce processus : on y voit une jeune femme dont un médecin prend le pouls tout en échangeant un regard de connivence avec une servante. Aux pieds de la malade, un petit garçon joue avec un arc et des flèches tout en lançant un regard malicieux aux spectateurs alors qu'en arrière-plan, accrochée au mur, une peinture représente un couple s'embrassant. Ce tableau s'inscrit dans la lignée des représentations quasi-exclusivement néerlandaises de jeunes femmes « malades d'amour » ainsi que d'évocations picturales, implicites ou non, de grossesses adultérines. Si L. Dixon demeure prudente sur ce dernier point en refusant de voir systématiquement dans ces tableaux des femmes enceintes, il n'en demeure pas moins que la souffrance féminine demeure rattachée à une instabilité émotionnelle dont les peines de cœur sont l'emblème<sup>32</sup>.
- 28 Si le pouls et l'urine demeurent les lieux privilégiés des symptômes féminins, ceux des femmes malades d'amour sont essentiellement rendus par un appareillage symbolique : ainsi de l'enfant aux flèches ou des statuettes de Cupidon bandant son arc, des tableaux accrochés au mur, des regards entendus entre médecin et servante et jusqu'à l'homoncule flottant dans l'urine d'une jeune femme<sup>33</sup>. Tout contribue à nous faire croire que la femme malade ne l'est en réalité pas vraiment.
- 29 Or, cette approche sémiologique de la pathologie concerne exclusivement, dans l'iconographie, les femmes. Cette particularité peut s'expliquer par la croyance répandue parmi les praticiens de l'époque moderne en un corps féminin hermétique, dont il faudrait déchiffrer les signes. Lier le corps féminin à l'idée qu'il faudrait pratiquer une herméneutique pour le soigner, le représenter et le regarder concourt à remettre en question la visibilité de la peinture comme un donné, alors même que les symptômes sont utilisés dans le cadre d'une sémiologie médicale pour leur capacité à rendre visible la maladie et à permettre une lecture des corps. Le corps des femmes met à l'épreuve les modalités de la représentation tout comme ces dernières éprouvent à leur tour la visibilité d'un corps que les médecins comme les peintres peinent à saisir.

## Conclusion

- 30 Il y a, dans *Les Pestiférés*, quelque chose de paradoxal, entre spectaculaire et intime : mise en scène sur deux panneaux, la maladie s'impose sur les corps comme elle s'expose aux regards des spectateurs. Les dimensions réduites des tableaux tout comme leur format hexagonal enclavent les gestes et les postures, rapprochent les corps les uns des autres ainsi que notre regard des chairs souffrantes. Pourtant, cette proximité ne rend pas plus aisée l'identification de la maladie dont les symptômes, on l'a déjà dit, sont très discrètement mis en avant alors même que la nudité des corps pourrait au contraire entraîner une visibilité accrue. De cette pudeur paradoxale et à un autre niveau d'analyse, se dégage une seconde particularité : si elle est dissimulée, la maladie ne l'est cependant pas de la même manière sur tous les corps et le genre de ces derniers semble conditionner en partie la nature des symptômes et leur visibilité. « Signe[s] » ou encore « Accident[s] »<sup>34</sup> permettant de reconnaître une maladie, les symptômes et la manière dont ils sont représentés permettent aussi d'identifier un genre et les mœurs qui lui sont associées.
- 31 D'un tempérament plus chaud et sec que le corps féminin, le corps masculin sain comme malade ne peut être figuré de la même manière, aussi bien dans son anatomie que dans ses actions qui, même dans la maladie, demeurent notamment plus vigoureuses que celles des femmes. Cependant, cette dynamique du corps viril n'induit pas nécessairement une représentation valorisante : en témoignent les scènes d'arrachage de dents ou de lithotomies, dans lesquelles la vivacité du malade va de pair avec gestes et grimaces grotesques. Parallèlement, la mollesse des chairs et des gestes féminins – appréciés pour leur aspect esthétique<sup>35</sup> mais dépréciés pour leur valeur morale – traduisent une santé plus fragile et changeante, impliquant des représentations où la faiblesse provoquée par la maladie rejoint celle d'un corps déjà présumé valétudinaire. Le genre agit ainsi – au même titre que des facteurs tels que l'âge ou l'origine sociale – comme un présupposé conditionnant *a priori* le rapport d'un corps à la maladie. Et si cette dernière met le corps à l'épreuve, la représentation picturale vient à son tour éprouver la visibilité d'une esthétique pathologique en tension constante entre vraisemblance et convenance.

---

## BIBLIOGRAPHIE

Alberti, Leon Battista, *De Pictura*, [E.o. 1540, à Bâle, Chez Thomas Venatorius], Paris, Éditions Allia, 2010.

Bailey, Gauvin Alexander, JONES Pamela M., MORMANDO Franco et WORCESTER ART MUSEUM (eds.), *Hope and healing : painting in Italy in a time of plague, 1500-1800*, Worcester, Mass., Clark University : College of the Holy Cross : Worcester Art Museum, 2005.

Baschet, Jérôme, « Inventivité et sérialité des images médiévales. Pour une approche iconographique élargie », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 1996, vol. 51, no 1, p. 93-133.

Bayle, Ariane, « Discours moral et tableaux cliniques : la pluralité des figures féminines dans les textes médicaux sur la syphilis au XVI<sup>e</sup> siècle », *Histoire, médecine et santé*, 15 septembre 2016, no 9, p. 19-39.

Beverwijck, Johan van, *Van de wtneementheyt des vrouwelicken Geslachts*, [E.o. 1636], à Dordrecht, Chez Hendrick van Esch, 1643.

Bourgeois, Louise, *Observations diverses sur la stérilité, perte de fruicts, foecondité, accouchements, et maladies des femmes et enfants nouveaux naiz [...]*, à Paris, Chez A. Saugrain, 1609, vol.1.

Diaz Gito, Manuel Antonio, « De la letra a la tela (I): Jan Steen y La visita del médico en la pintura holandesa del Siglo de Oro a la luz de la tradición clásica », *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 21 juin 2016, vol. 36, no 1, p. 121-142.

Dixon, Laurinda S., *Perilous Chastity: Women and Illness in pre-Enlightenment Art and Medicine*, Ithaca, Cornell University Press, 1995.

Du Laurens, André, *L'Histoire anatomique en laquelle toutes les parties du corps humain sont amplement déclarées : enrichie de controverses et observations nouvelles*, à Paris, Chez Julien Bertault, 1610.

Gilles, Arnould, *La fleur des remèdes contre le mal des dents. Avec les remèdes pour faire percer les dents aux petits enfans*, à Paris, Chez Nicolas Rousset, 1622.

Hemard, Urbain, *Recherche de la vraye anathomie des dents, nature et proprietes d'icelles*, à Lyon, Chez Benoist Ricaud, 1581.

Laneyrie-Dagen, Nadeije, *L'invention du corps : la représentation de l'homme du Moyen-Âge à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Flammarion, 1997.

Liébault, Jean, *Les maladies des femmes & remèdes d'ycelles, en trois livres, de M. Jean Marinello de Formie docte medecin Italien. Traduits en François et amplifiés par M. Jean liebaud medecin à Paris. Et en cette derniere Edition, reveus, corrigés & augmentés du tiers. par Lazare Pe. Dediés aux dames.*, à Paris, Chez J. Berjon, 1609.

Macleon, Ian, *Logic, Signs and Nature in the Renaissance: The Case of Learned Medicine*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.

Mandressi, Rafael, « La chaleur des hommes. Virilité et pensée médicale en Europe » dans Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine et Georges Vigarello (eds.), *Histoire de la virilité. Tome 1, De l'Antiquité aux Lumières: l'invention de la virilité*, Paris, Éditions du Seuil, 2011.

Marshall, Louise, « Manipulating the Sacred: Image and Plague in Renaissance Italy », *Renaissance Quarterly*, 1994, vol. 47, no 3, p. 485-532.

Moore, Cornelia Niekus, « "Not by Nature but by Custom": Johan van Beverwijck's *Van de wtneementheyt des vrouwelicken Geslachts* », *Sixteenth Century Journal*, 1994, vol. 25, no 3, p. 633-651.

Morin, César, *Traicté de la Peste, divisé en trois parties*, à Paris, Chez François Jacquin, 1602.

Paré, Ambroise, *Les oeuvres de M. Ambroise Paré [...]: avec les figures & portraicts tant de l'anatomie que des instruments de chirurgie, & de plusieurs monstres*, à Paris, Chez Gabriel Buon, 1575.

Riolan, Jean, *Manuel anatomique et pathologique [...]*, à Paris, Chez Gaspar Meturas, 1661.

Scott, Joan W., « Genre : une catégorie utile d'analyse historique », *Les Cahiers du GRIF*, traduit par Éleni Varikas, 1986 1988, Genre de l'histoire, no 37-38, p. 125-153.

Siraisi, Nancy G., *Medieval and Early Renaissance Medicine: An Introduction to Knowledge and Practice*, Chicago, The University of Chicago Press, 1990.

Stein, Claudia L'Engle, « The Meaning of Signs: Diagnosing the French Pox in Early Modern Augsburg », *Bulletin of the History of Medicine*, 2006, vol. 80, no 4, p. 617-648.

Steinberg, Sylvie, « Sexe et genre au XVIII<sup>e</sup> siècle. Quelques remarques sur l'hypothèse d'une fabrique du sexe » dans Irène Théry et Pascale Bonnemère (eds.), *Ce que le genre fait aux personnes*, Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2008, p. 197-212.

Wear, Andrew, *Knowledge and Practice in English Medicine, 1550-1680*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.

## NOTES

1. D'après Pierre Paul Rubens (1577-1640), *Les Pestiférés*, XVII<sup>ème</sup> siècle, huile sur panneau de bois, [premier panneau (19,3 cm x 18,5 cm), second panneau (23,2 cm x 21,3 cm)], Châlons-en-Champagne, Musée des beaux-arts et d'archéologie.

2. Gauvin Alexander Bailey et al. (eds.), *Hope and Healing: Painting in Italy in a Time of Plague, 1500-1800*, (Worcester, Mass., Clark University : College of the Holy Cross : Worcester Art Museum, 2005), p. 9. Cite Louise Marshall, « Manipulating the Sacred: Image and Plague in Renaissance Italy », *Renaissance Quarterly*, 1994, vol. 47, n° 3, p. 485-532.

3. G.A. Bailey et al. (eds.), *Op. Cit.*, p. 10.

4. Nicolas Poussin (1594-1665), *La Peste d'Asdod*, ca. 1630-1631, huile sur toile, (148 cm x 198 cm), Paris, Musée du Louvre.

5. J'emprunte cette terminologie à Joan W. Scott, « Genre : une catégorie utile d'analyse historique », *Les Cahiers du GRIF*, traduit par Éleni Varikas, 1986 1988, Genre de l'histoire, n° 37-38, p. 125-153.

6. Nancy G Siraisi, *Medieval and Early Renaissance Medicine: An Introduction to Knowledge and Practice*, (Chicago : The University of Chicago Press, 1990), p. 123-133 ; Andrew Wear, *Knowledge and Practice in English Medicine, 1550-1680*, (Cambridge : Cambridge University Press, 2000), p. 126-130 ; Ian Maclean, *Logic, signs and nature in the Renaissance: the case of learned medicine*, (Cambridge : Cambridge University Press, 2002), p. 276-332 ; Claudia L'Engle Stein, « The Meaning of Signs: Diagnosing the French Pox in Early Modern Augsburg », *Bulletin of the History of Medicine*, 2006, vol. 80, n° 4, p. 617-648.

7. Je renvoie à la définition proposée par Jérôme Baschet, « Inventivité et sérialité des images médiévales. Pour une approche iconographique élargie », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 1996, vol. 51, n° 1, p. 114.

8. A. Wear, *Op. Cit.*, p. 127-128.

9. « *Verschijsnel waaraan een ziekte te herkennen is* » (je traduis), article « symptoom », *institut voor de Nederlandse taal*. <https://ivdnt.org/zoeken-in-woordenboeken?w=symptoom> (consulté le 14 juin 2019).

10. Telle que définit par Ambroise Paré dans *Les oeuvres de M. Ambroise Paré, ... : avec les figures & portraits tant de l'anatomie que des instruments de chirurgie, & de plusieurs monstres*, Paris : Chez Gabriel Buon, 1575. p. 8 : « chaude & seiche de son propre temperament, partant la chaleur du corps est fort acre & mordante ».

11. « Cette échelle est à proprement parler l'échelle du genre (humain) et des genres masculin et féminin, conçus comme physiques et moraux tout à la fois, qui se déploient suivant un *continuum*

», in Sylvie Steinberg, « Sexe et genre au XVIII<sup>e</sup> siècle. Quelques remarques sur l'hypothèse d'une fabrique du sexe » dans Irène Théry et Pascale Bonnemère (eds.), *Ce que le genre fait aux personnes*, (Paris : Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2008), p. 208.

12. *Ibid.*

13. André Du Laurens, *L'Histoire anatomique en laquelle toutes les parties du corps humain sont amplement déclarées : enrichie de controverses et observations nouvelles*, (Paris : Chez Julien Bertault, 1610) ; Jean Riolan, *Manuel anatomique et pathologique, ou Abrégé de toute l'anatomie, et des usages que l'on peut en tirer pour la connoissance, et pour la guérison des maladies*, (Paris : Gaspar Meturas, 1661).

14. Johan Van Beverwijck, *Van de wtneementheydt des vrouwelicken geslachts*, Dordrecht, Cornelis Boy, 1643. Voir aussi Cornelia Niekus Moore, « "Not by Nature but by Custom": Johan van Beverwijck's Van de wtneementheydt des vrouwelicken Geslachts », *Sixteenth Century Journal*, 1994, vol. 25, n° 3, p. 633.

15. « a localised, segmented view of the patient » (je traduis).

16. Ariane Bayle évoque une « tactique de morcellement » à propos du corps féminin, qui empêche de livrer « une image entière du corps nu » (p. 33). Cite Ambroise Paré qui évoque les femmes « honnestes et honteuses », in « Livre de la Grosse Verolle », *Op.Cit.*, p. 587.

17. La littérature médicale de l'époque moderne les désigne sous le nom de « maladies des femmes ».

18. Laurinda S. Dixon, *Perilous Chastity: Women and Illness in pre-Enlightenment Art and Medicine*, (Ithaca, : Cornell University Press, 1995) ; Manuel Antonio Díaz Gito, « De la letra a la tela (I): Jan Steen y La visita del médico en la pintura holandesa del Siglo de Oro a la luz de la tradición clásica », *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, (21 juin 2016, vol. 36, n° 1).

19. La pierre de folie, aussi appelée « pierre de tête », est désignée en néerlandais sous le terme « kei », littéralement « gros caillou ». En 1599, ce terme est attesté au sens d'une « indisposition du cerveau » ou encore « l'ignorance, la folie, la frénésie » (je traduis). Article « kei », *institut voor de Nederlandse taal*. <https://ivdnt.org/zoeken-in-woordenboeken?w=kei> (consulté le 14 juin 2019), à partir de Cornelius Kilianus, *Etymologicum teutonicae linguae: sive dictionarium teutonico-latinum*, à Anvers, Chez Ioannem Moretum, 1599.

20. Jérôme Bosch (ca. 1450-1516), *La cure de folie (De keisnijding)*, ca. 1488-1516, huile sur panneau de bois, (48 cm x 35 cm), Madrid, Museo Nacional del Prado.

21. Jan Havickszoon Steen (1626-1679), *Le charlatan (De kwakzalver)*, ca. 1650-1660, huile sur panneau de bois, (37,5 cm x 52 cm), Amsterdam, Rijksmuseum Amsterdam.

22. Urbain Hémar, *Recherche de la vraye anathomie des dents, nature et proprietes d'icelles*, Lyon : Chez Benoist Ricaud, 1581 ; Arnauld Gilles, *La fleur des remèdes contre le mal des dents. Avec les remèdes pour faire percer les dents aux petits enfans*, Paris : Chez Nicolas Rousset, 1622.

23. Rafael Mandressi, « La chaleur des hommes. Virilité et pensée médicale en Europe » dans Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine et Georges Vigarello (eds.), *Histoire de la virilité. 1, De l'Antiquité aux Lumières: l'invention de la virilité*, (Paris : Éditions du Seuil, 2011), p. 231-254.

24. Cf. L.S. Dixon, *Op. Cit.*

25. Jean Liébault, *Les maladies des femmes & remèdes d'ycelles, en trois livres, De M. Iean Marinello de Formie docte medecin Italien. Traduicts en François & amplifies par M. Jean Liebaud medecin à Paris. Et en ceste derniere Edition, reveus, corriges & augmentés des tiers. Par Lazare Pé. Dediés aux dames*, (Paris : Chez J. Berjon, 1609), préface.

26. Louise Bourgeois, *Observations diverses sur la stérilité, perte de fruicts, foecondité, accouchements, et maladies des femmes et enfans nouveaux naiz [...]*, (Paris : Chez A. Saugrain, 1617 [1609]), p. 14-17.

27. Jacques Ferrand, *Traicte de l'essence et guerison de l'Amour ou De la Melancholie erotique*, (Toulouse : Chez Colomiez, 1610).

28. L.S. Dixon, *Op. Cit.*, p. 81.

29. « intimately connected with the vital and animal faculties » (je traduis).

30. Frans van Mieris l'Ancien (1635-1681), *La visite du médecin ou La malade d'amour* (*Het bezoek van de arts of De zieke vrouw*), 1657, huile sur cuivre, (34 cm x 27 cm), Vienne, Kunsthistorisches Museum.
31. « There are three sites or sources of signs: the patient, his or her attendants (the "astantes"), and the doctor himself » (je traduis), en référence à Giovanni Argenterio, *Opera ex exemplari Veneto revisa*, (Hanau : apud haeredes Claudii Marnii, 1610), p. 169.
32. L.S. Dixon, *Op. Cit.*, pp. 1-10.
33. Godfried Schalken (1643-1706), *Intérieur avec un médecin inspectant un urinal*, ca. 1688-1692, huile sur panneau de bois, (35 cm x 28,5 cm), La Haye, Mauritshuis.
34. « Symptome. s. m. Terme de Medecine. Signe, accident, ou revolution qui arrive dans une maladie, par où on peut juger de sa nature, de sa qualité, & de son evenement. », définition donnée par Antoine Furetière dans son *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots françois tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et des arts.*, (La Haye : A. et R. Leers, 1690), f. Qqq2.
35. « À partir du commencement de l'époque moderne [...] le beau corps féminin est étoffé de graisse, tandis que celui de l'homme l'est de muscles », in Nadeije Laneyrie-Dagen, *L'invention du corps: la représentation de l'homme du Moyen Age à la fin du XIXe siècle*, (Paris : Flammarion, 2006), p. 134.

## RÉSUMÉS

La maladie constitue indéniablement une mise à l'épreuve des corps. Pourtant, dans ses représentations picturales, une autre sorte d'épreuve surgit : la différenciation des corps malades selon le genre de la victime. Cette étude se concentrera sur la peinture néerlandaise et flamande du XVII<sup>e</sup> siècle, riche d'autant de discours médicaux que de représentations pathologiques. Au travers de cet exemple, je tâcherai de mettre en lumière les liens qui existent entre l'herméneutique des corps menée par les praticiens et l'utilisation des symptômes à des fins iconographiques par les artistes. Afin de prouver la maladie, il faut montrer les corps ; mais en les exposant, il faut prendre garde de ne pas mettre à mal la bienséance de la représentation.

Abstract: There is no doubt that the disease is a test of the bodies. However, in its pictorial representations, it adopts another one: the differentiation of sick bodies according to the gender of the victim. This study will focus on 17th century Dutch and Flemish painting, full of pathological representations referring to medical literature. Through this article, I will try to highlight the links that exist between the hermeneutics of the bodies led by practitioners and the use of symptoms for iconographic purposes by artists. In order to prove the disease, we must show the bodies; but while showing them, we must be careful not to damage the *decorum* of the representation.

## INDEX

**Mots-clés** : Peinture, 17e siècle, maladie, genre, sémiologie

**Keywords** : Painting, 17th century, illness, gender, semiology

## AUTEUR

**LAURA PENNANEC'H**

École des hautes études en sciences sociales, Paris  
pennanech.laura[at]gmail.com